

RENACER ENTRE LEONES. UNA NUEVA PERSPECTIVA DE LOS LEONES DE POZO MORO (CHINCHILLA, ALBACETE)

REBORN BETWEEN LIONS. A NEW PERSPECTIVE OF THE LIONS OF POZO MORO (CHINCHILLA, ALBACETE)

JORGE GARCÍA CARDIEL

UCM - CSIC

Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma

Recepción: 24-04-2009; Aceptación: 11-10-2009

I. A MODO DE INTRODUCCIÓN¹

El conjunto monumental de Pozo Moro ha constituido desde su descubrimiento en 1971 un importante polo de atracción del interés de los diversos investigadores que tratan o han tratado el tema de la cultura ibérica. Así, desde un primer momento M. Almagro (1973) identificó el monumento como una superestructura funeraria (Fig. 1) que señalaba el lugar en el que había sido enterrado un monarca ibero, cuyo *bustum* y ajuar fue hallado entre los sillares del mismo. J. M. Blázquez (1975) no tardó en proponer una cronología más antigua para el monumento, en tanto que A. Blanco (1981) planteó una nueva disposición dentro de la reconstrucción para uno de los relieves que ya es aceptada de manera casi unánime por los investigadores. Ya en los años noventa, R. Olmos (1996) se ocupó de realizar la primera interpretación de conjunto de los relieves, deduciendo que conformaban un conjunto narrativo cuyo objetivo era la legitimación ideológica de la dinastía gobernante a través del recurso a un antepasado heroico legendario. Finalmente, diez años después, F. López Pardo (2006) completó el único volumen monográfico dedicado al tema publicado hasta la fecha, en el que, a través de su comparación con los otros monumentos turriformes dispersos por el Mediterráneo, se replanteaba la función de Pozo Moro como superestructura funeraria y se interpretaban las escenas de sus relieves fundamentalmente a partir de la información procedente del mundo cananeo, especialmente Ugarit, y de las tradiciones mitológicas fenicias y egipcias.

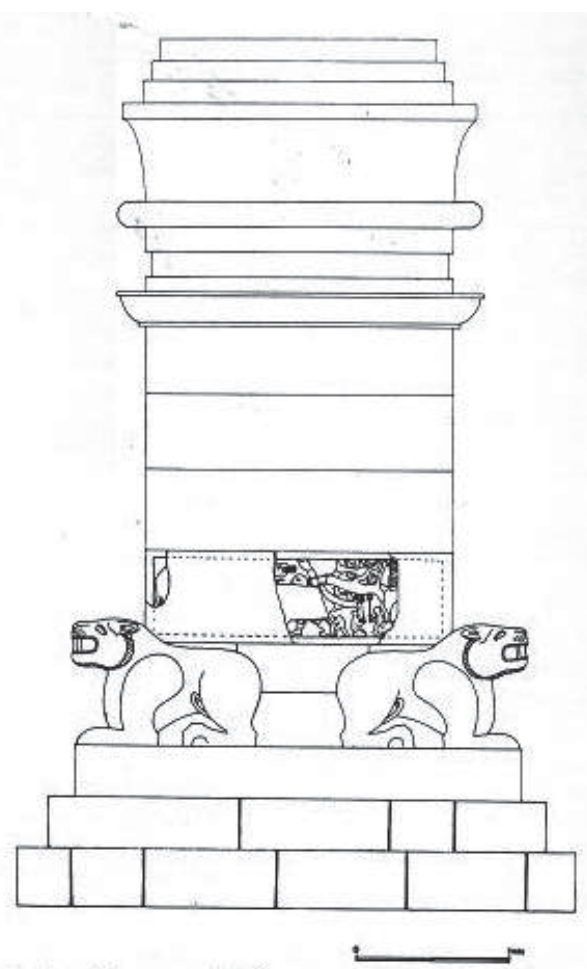


Figura 1: Fotoplano de la reconstrucción de Pozo Moro en el MAN. Fuente: Almagro, 1983, fig. 9.

1. Es necesario agradecer los buenos consejos proporcionados por los doctores R. Olmos Romera, T. Tortosa Rocamora y G. Capriotti Vitozzi para la elaboración de este artículo. Y por supuesto, la guía del Dr. F. López Pardo, sin la cual difícilmente se podría haber dado forma a las presentes páginas. Los posibles (y probables) errores son todos míos.

Sin embargo, en el presente trabajo no nos centraremos tanto en el estudio del conjunto monumental de Pozo Moro como en el análisis de los leones que, cumpliendo la función de sillares-esquina, guardan los flancos de la torre. Puesto que se trata de uno de los es-

casísimos ejemplos en los que un conjunto de esculturas ibéricas ha podido ser investigado en su contexto², el estudio de estos leones nos ha permitido ahondar en la comprensión de la estatuaria ibérica en general, y relacionar muchas esculturas conocidas ya anteriormente con monumentos funerarios cuyos restos se han perdido o nos han pasado desapercibidos (Chapa, 1994, 49). Además, su descubrimiento en un contexto como el de la torre de Pozo Moro nos ha servido para confirmar algo que ya se venía proponiendo desde la primera mitad del siglo XX: que, al menos en sus primeros estadios, la estatuaria ibérica (plasmada muchas veces en representaciones zoomorfas en sillares de esquina: Chapa, 1985, 149) se vio enormemente influida por la plástica neohitita, llegada a la Península a través del vector fenicio³.

Los leones de Pozo Moro, asimismo, resultaron fundamentales para que los historiadores de las últimas décadas del siglo XX pudieran adentrarse en la comprensión de la función de este tipo de esculturas. Así, su situación formando parte de un monumento turriforme resultó un factor vital para que se aceptara que la estatuaria ibérica en general (al menos, en estos primeros momentos) tenía un carácter apotropaico (Almagro, 1983, 193; Castelo, 1995, 312; García Raya, 1999, 300), cumpliendo estas esculturas la función de protectoras y guardianas de las tumbas de la elite regia (Chapa, 1985, 124; Prieto Vilas, 2000. Ruiz y Sánchez, 2003, 147) o del tránsito al Más Allá (López Pardo, 2006, 219). A lo largo de los años, también se ha incidido en que el león ibérico puede interpretarse como metonimia de la realeza (Olmos, 1996, 104. Ramos, 2005, 147), o como alusión a la divinidad (Chapa, 2007, 187), en tanto que la esfinge sería más bien un vehículo psicopompo (Prados, 2008, 221-226).

El espíritu que motiva este artículo, sin embargo, es la sensación de que todas estas opiniones se han basado únicamente en la evidente conexión entre los leones y el monumento turriforme, pero que quizás han pasado por alto la colocación de las estatuas en el mismo. Colocación que, como más adelante trataremos de demostrar, pensamos que no fue inocente ni casual.

II. RENACER ENTRE LEONES

Así pues, el primer paso en nuestras indagaciones acerca de los leones del conjunto monumental de Pozo Moro debe ser la búsqueda del origen iconográfico de sus tipos, pues únicamente determinando qué cultura

y en qué época se creó dicho significativo podremos tratar de aislar el significado que se esconde tras estas estructuras.

A estas alturas, el afirmar que los leones de Pozo Moro hunden sus raíces en la plástica neohitita⁴ se ha convertido en un lugar común para todo historiador que se ocupe, siquiera someramente, del tema. De hecho, y a pesar de las grandes distancias cronológicas en algunos casos, frecuentemente se los compara con los leones presentes en la puerta de Hattusa, o los de los monumentos de Amrit⁵, o incluso con los leones del sarcófago de Ahiiram de Biblos (que ni siquiera son neohititas sino anteriores, pues han sido datados a finales del segundo milenio a.C.). De una manera algo más precisa, los leones de Pozo Moro parecen estar muy influenciados por los que T. Chapa (1985, 125) denominó leones neohititas de tipo C, si bien presentando determinados aspectos arcaizantes que nos retrotraen incluso a épocas anteriores.

Las grandes distancias cronológicas y espaciales entre los leones neohititas y los de Pozo Moro han sido interpretadas de muy diversas maneras, ninguna de las cuales ha resultado completamente convincente para todos los expertos en la materia (Prada, 1992, 125), si bien parece primar la hipótesis que habla de la copia por parte de artesanos peninsulares de modelos de leones representados en piezas de orfebrería o toréutica fenicias⁶, cuyos autores a su vez se habrían inspirado para su modelado en antiguos restos neohititas.

De este modo, vemos confirmada la relación entre los leones ibéricos y la artesanía fenicia, algo que por otra parte tampoco resulta nada nuevo, ya que el modelo iconográfico neohitita del león lo encontramos por doquier dentro del mundo colonial fenicio, desde Tartessos a Chipre, pasando por Etruria o la propia Grecia oriental. Concluiremos, por tanto, que fueron los fenicios los encargados de traer el tipo iconográfico del león a la Península, y que ellos a su vez lo tomaron del mundo neohitita, que por su parte estaba muy influenciado por todo el ambiente ideológico próximo-oriental y mesopotámico.

Sin embargo, en este punto es donde debemos prestar atención a la posición de los leones de Pozo Moro dentro del conjunto monumental. A diferencia de los leones situados en la puerta de la ciudad de Hattusa,

2. Véase, por ejemplo, Vaquerizo, 1994 para la inexistencia de leones ibéricos contextualizados en la provincia de Córdoba, y los problemas derivados de esta situación.

3. Para una opinión contraria, véase Prada, 1992, 130-131.

4. Como buena parte de la estatuaria en estos primeros momentos de la andadura ibérica, tal y como se demuestra con prolijos ejemplos en Blázquez, 1984, y como ya se afirmó en Chapa, 1980.

5. Para un estudio de los leones en el arte neohitita, véase Nizette-Godfroid, 1972.

6. Los casos de toréutica oriental que representen leones hallados en la Península Ibérica son más escasos, pero existen; por ejemplo, el jarro Lázaro (Jiménez, 2002, 101).

por ejemplo, las esculturas de Pozo Moro no se encontraban defendiendo el acceso al *temenos* sacro, sino que, a juzgar por los restos arqueológicos observados durante la excavación, se hallaban dentro de éste. Algo que no parece lo más apropiado si la función principal de los leones fuera la de proteger el monumento amenazando a los visitantes indeseados.

Por ello, no resultaría demasiado descabellado pensar que, si bien parece suficientemente probado que los fenicios tomaron el modelo iconográfico del león del mundo neohitita (y, por tanto, del ámbito próximo-oriental), quizás el significado que se esconde tras los leones de Pozo Moro y algunos otros ejemplos parecidos pueda provenir de otro ámbito cultural.

Y, en nuestra opinión, la mejor manera de determinar cuál es dicho ámbito cultural es cambiar nuestra perspectiva del monumento. Los cuatro leones situados en el cuerpo inferior (como los cuatro del cuerpo superior) se hallaban divididos en parejas, dirigiendo sus fauces hacia el este y el oeste, de modo que dos de ellos «protegían» el lado del conjunto monumental en el que se abría la única puerta conocida del recinto. Esta coincidencia entre las fauces de dos de los leones y la puerta ha sido fundamental en la interpretación de las esculturas, pues ha supuesto que las esculturas sean interpretadas siempre desde la perspectiva frontal, lo cual a su vez ha determinado que los relieves del banquete funerario y de la diosa sedente sean considerados como más importantes dentro del conjunto narrativo (algo que, por otra parte, se ha visto favorecido por ser quizás los más sugerentes para los investigadores actuales).

No es casualidad, de hecho, que la reconstrucción de Pozo Moro en el MAN se presente precisamente desde esta perspectiva (Fig. 2), ofreciendo sus lados oriental y occidental hacia las entradas a la sala en la que la torre se encuentra. Posición ésta que, sin duda, condiciona la idea que el posible visitante (y también el potencial investigador) se forma del monumento desde la primera vez que lo observa.

Pero esta concepción del monumento y de sus distintas perspectivas está, en nuestra opinión, fuertemente influenciada por una mentalidad que podríamos llamar «occidental», y que propugna una idea axial de la arquitectura que determina que, desde el *megaron* a las catedrales góticas (por poner sólo un par de ejemplos), todo edificio haya de orientarse siguiendo un eje que parte del acceso al mismo, situándose en dicho eje las zonas más importantes de la estructura. Pero Pozo Moro no responde a dicha mentalidad occidental, sino que todo en sus formas sugiere una influencia oriental evidente (López Pardo, 2004). Y tan sólo tenemos que



Figura 2: Reconstrucción de Pozo Moro en el MAN. Fuente: fotografía tomada por el autor.

recordar cómo son los templos del Próximo-Oriente⁷ (Fig. 3) para reparar en que, para estas gentes, la longitudinalidad arquitectónica no era necesaria ni tan siquiera deseable.

Entrando ya en un terreno tan resbaladizo como el del estudio de las perspectivas subjetivas de gentes que vivieron hace más de dos milenios, nos atrevemos a decir que las esculturas de Pozo Moro fueron diseñadas para su contemplación desde dentro del recinto sacro delimitado por el murete de adobe en forma de lingote chipriota. Si bien es cierto que no podemos delimitar la altura de éste (aunque posiblemente los leones podían ser vistos desde una gran distancia, desde el otro lado de este pequeño tabique), la presencia en el murete de una puerta (algo que, bien mirado, ya de por sí nos parece significativo) y la propia disposición de los leones (con las fauces y las garras sobresaliendo del cuerpo de la torre, creando un efecto terrorífico que sólo sería apreciable desde muy corta distancia) nos hace pensar que para la comprensión de todos los niveles de significado presentes en Pozo Moro sería necesario rodear la torre por el deambulatorio delimitado por el murete de

7. O también los peninsulares orientalizantes, a través de los cuales realiza un interesante y actualizado recorrido el profesor E. Díez (2001, 76).

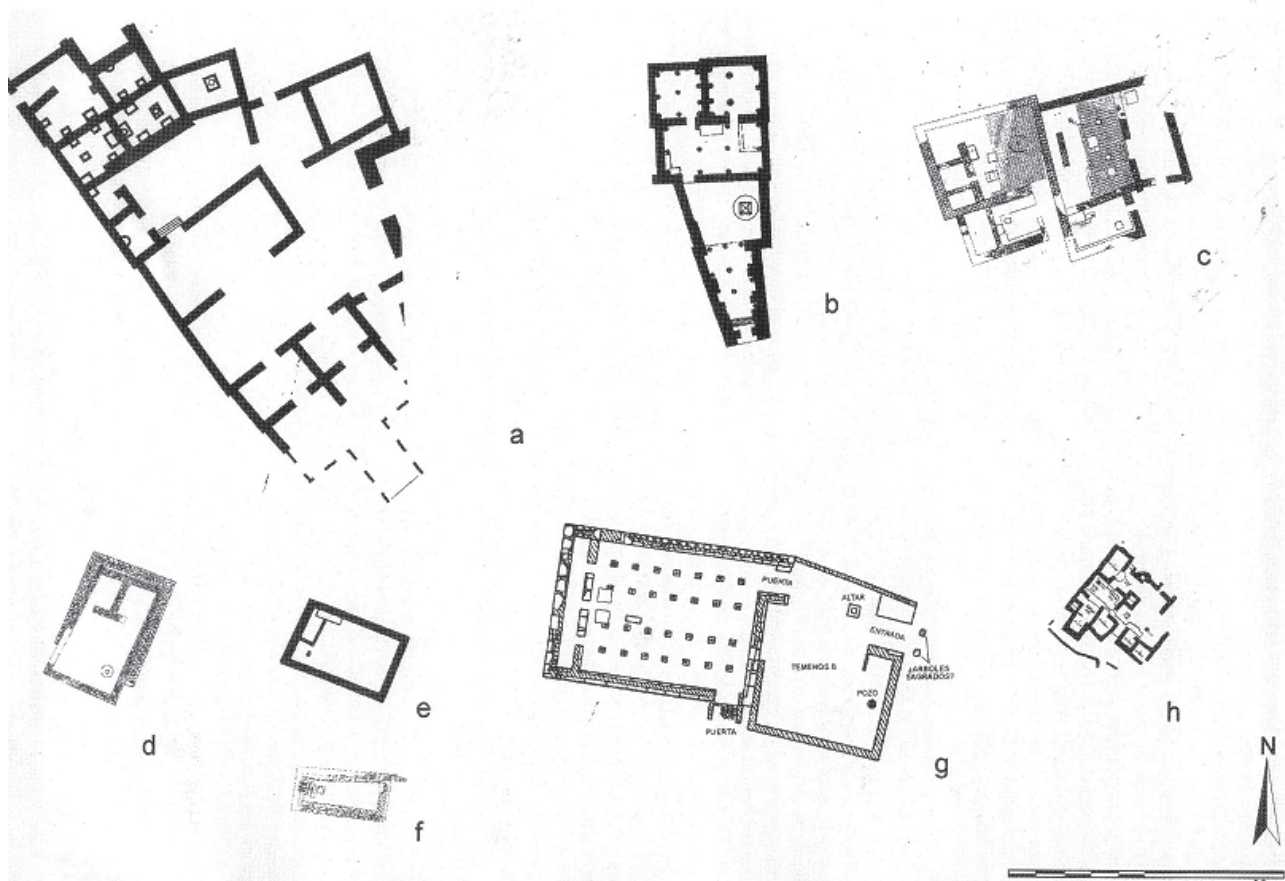


Figura 3: Planta de diversos templos orientales y orientalizantes. Fuente: Dies, 2001, 78.

adobe. Además, los tres escalones que formaban la base del monumento, escalones cuyo número y disposición tampoco creemos que fuera casual ya que los encontramos en otros muchos edificios del mundo orientalizante e ibero, no serían visibles desde el otro lado del tabique, lo que supone otro punto a favor de nuestra idea según la cual era necesario acceder al interior del deambulatorio para percibir todos los niveles de significado presentes en la torre de Pozo Moro. Ello supondría que el visitante difícilmente podría conseguir una buena vista frontal de los leones pues, al acceder al recinto interior, desde los lados este y oeste de la torre tan sólo podría contemplar las fauces y garras de ambos surgiendo a uno y otro lado de la estructura. De ser éste el objetivo del escultor del conjunto monumental, posiblemente no se hubiera molestado en esculpir los leones completos, sino que con los prótomos de los mismos hubiera bastado, como sucedió por ejemplo en Amrit.

Así pues, estamos planteando como propuesta de trabajo que, si bien la puerta del conjunto monumental de Pozo Moro se orientaba hacia el oeste (algo lógico, dado el carácter funerario del mismo), las caras principales de la torre, donde se situarían los relieves más importantes y desde donde la visión de las esculturas

de los leones alcanzaría su significado más pleno, no tendrían por qué ser la occidental ni la oriental, sino que podrían ser la meridional y la septentrional. O dicho de otra manera, quizás para interpretar mejor a los leones deberíamos mirarlos de perfil.

Desde las caras septentrional y meridional del monumento turriforme, lo que el visitante se encuentra es con dos leones que, reposando sobre el último de los escalones, se dan la espalda mutuamente mientras dirigen sus fauces hacia los lados exteriores del *temenos*. Entre los cuartos traseros de ambos surge el cuerpo principal del monumento que, reposando después sobre sus lomos, se eleva sobre ellos hasta verse rematado en forma piramidal. A diferencia de los lados occidental y oriental, desde estas perspectivas los cuerpos de los leones (al menos la cara trabajada de los mismos) sí que pueden ser contemplados por completo, lo que ya de por sí parece bastante significativo.

Y éste es el esquema iconográfico cuyo origen y significado nos disponemos a rastrear. Entre otras cosas, porque se trata de un esquema simbólico bastante repetido cuyo significado conocemos relativamente bien en otra región del Mediterráneo, y que no es preci-

samente la costa fenicia ni tampoco Oriente Próximo. Nos estamos refiriendo al Valle del Nilo.

Durante toda la Edad Antigua la plástica del león en el mundo egipcio estuvo basada en la idea de serena majestad. A diferencia de las bestias neohititas (o de las esculturas de Pozo Moro), los leones egipcios no muestran sus fauces amenazantes, ni la tensión de sus músculos, ni su lengua colgando. Su poder es tal, que emana de ellos tan sólo con su presencia hierática. Así pues, se hace patente que el significante, el modelo estilístico de las esculturas de Pozo Moro, no proviene del arte egipcio, sino de contextos como ya hemos dicho próximo-orientales. Pero sigamos profundizando en esta línea.

En Egipto, los leones también tuvieron una función apotropaica, y asimismo en ocasiones han sido hallados situados a las puertas de templos y palacios para alejar de ellos a visitantes indeseables (Chapa, 1985, 149). Esta función de este tipo de animales fue tan importante, que algunos autores opinan que al final del Reino Antiguo todo templo hubo de contar con su pareja de leones a la entrada, aunque en algunos casos los arqueólogos no los hayan encontrado (Vezzani, 2005, 199). La asociación entre las puertas principales y la pareja de leones protectores llegó a tal punto que, en la escritura jeroglífica, la figura de dos leones echados (*rwt*) equivale al sustantivo «puerta» (Cappriotti, 2006, 48).

Conectado con el anterior significado, sin embargo, también hallamos en Egipto parejas de leones que flanquean los tronos humanos y divinos (Cappriotti, 2006, 49). De hecho, también encontramos leones en torno al trono de Salomón (*Reyes* I, 10-19), así como a los lados de muchos tronos de divinidades sedentes fenicias, de las que ya hablaremos más adelante. Pero lo verdaderamente importante es resaltar el hecho de que, en este caso, la función de los leones ya no es sólo apotropaica, sino que los leones se han convertido en un atributo de la divinidad a la que flanquean⁸. O, por decirlo más correctamente, la pareja de leones se ha transformado en el marco propicio para que se produzca la epifanía de dicha divinidad.

Este último significado, el que verdaderamente nos interesa para nuestro trabajo, adquiere su mayor expresividad cuando los leones en cuestión no se encuentran ya flanqueando un trono, sino que aparecen tumbados y dándose la espalda mutuamente. En palabras de la profesora G. Cappriotti (2006, 48-49):

«In Egitto, i leoni non sono semplicemente guardiani, ma segnano il luogo dell'epifania divina, collocandosi all'orizzonte dove si manifesta la divinità solare: i due leoni accovacciati e affiancati, che si identificano con l'orizzonte e inquadrano il sole, rappresentano Aker, che già nei Testi delle Piramidi segna la porte dell'Aldilà».

Dispuestos de esta manera, la pareja de leones se convierte en metáfora del horizonte *Aker*, o lo que era lo mismo en la mentalidad egipcia, metáfora de la puerta a través de la cual la divinidad solar desaparecía y aparecía cada día, volviendo del mundo de Ultratumba y a su vez dando la vida a los seres de este mundo (Figs. 4 a 10). La pareja de leones, por tanto, se convierte en un símbolo solar, pero también en signo de resurrección (Cappriotti, 2008, 8. Vezzani, 2005, 203) o en «puertas del Más Allá». Significado éste que, como veremos más adelante, resulta enormemente revelador a la hora de estudiar el conjunto monumental objeto de este trabajo, pero también, quizás, a la hora de interpretar otros elementos iconográficos de raigambre oriental u orientalizante. Máxime porque, como apuntan los expertos en la materia, en este esquema iconográfico la pareja de leones puede ser sustituida por una pareja de esfinges sin que el sentido último del conjunto varíe (Delvaux y Warmenbol, 1991, 95).

En ocasiones, en la cultura egipcia el concepto divino *Aker* se vio incluso materializado en la figura de un dios con aspecto de león de dos cabezas, una mirando hacia delante y otra hacia atrás. En el *Libro de lo que hay*

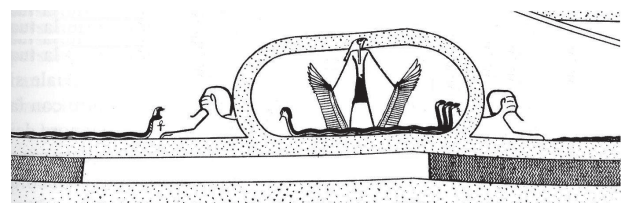


Figura 4: Representación del dios *Aker* en el registro inferior de la V hora de la Amduat. Fuente: Vezzani, 2005, 211.

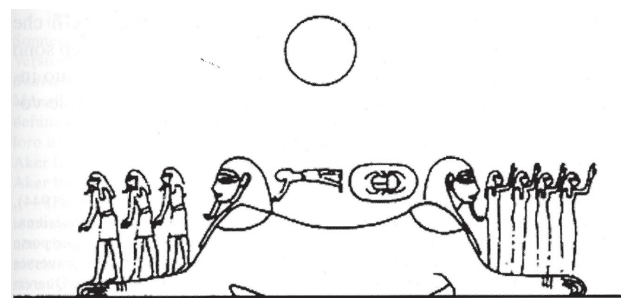


Figura 5: Representación del dios *Aker* en el registro central de la III sección del Libro de las Cavernas. Fuente: Vezzani, 2005, 211.

8. O también de los reyes en algunas representaciones, si bien tras su muerte los reyes eran divinizados y aún en vida su relación con la divinidad era sumamente estrecha, de manera que estas dos esferas están muy relacionadas.

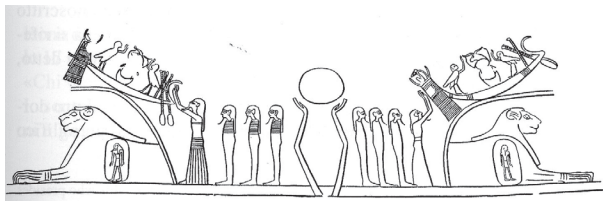


Figura 6: Representación del dios *Aker* en el primer registro del Libro de la Tierra. Fuente: Vezzani, 2005, 215.

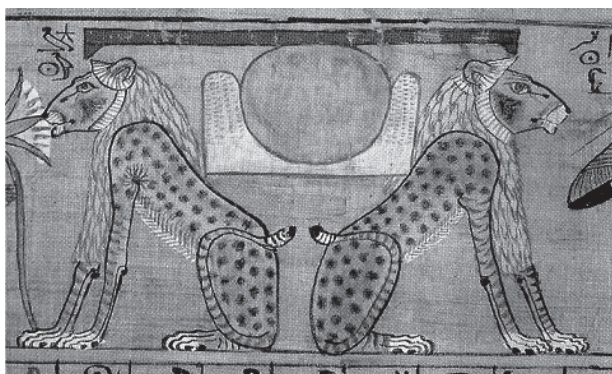


Figura 7: Viñeta del Capítulo XVII del Libro de los Muertos del Papiro de Ani. Fuente: Vezzani, 2005, 217.



Figura 8: Viñeta del Libro de lo que hay en el Mundo Subterráneo, Papiro de Gautsuchchenu. Fuente: Wilkinson, 2004, 80.

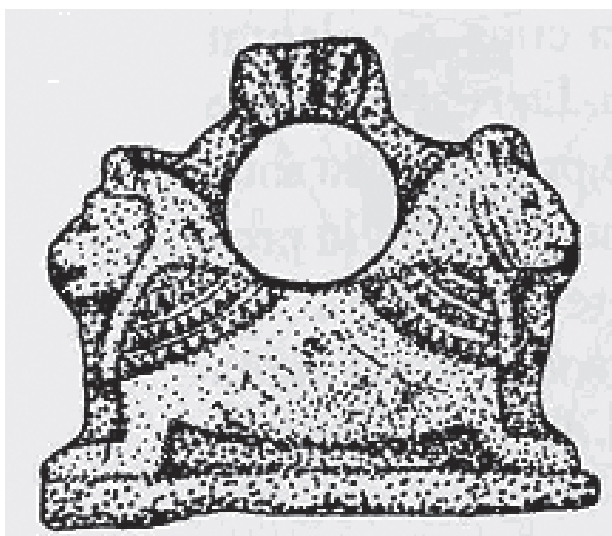


Figura 9: Amuleto *Aker*. Reino Nuevo. Fuente: Wilkinson, 2004, 146.

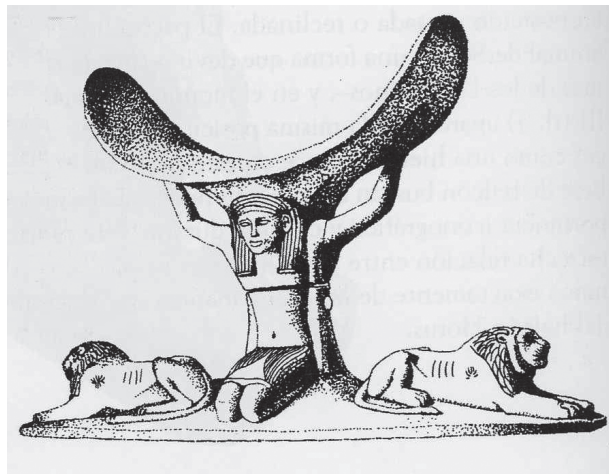


Figura 10: Reposacabezas de la tumba de Tutankamón, representando al dios *Shu* entre leones. Fuente: Wilkinson, 2004, 80.

en el Mundo Subterráneo, tal y como se transcribe en el papiro de Gautsuchchenu, se afirma que el sol nace cada mañana sobre el lomo de dos leones echados que miran hacia adelante y hacia atrás, denominándose éstos *sef y duad*, «ayer» y «mañana» (Wilkinson, 2004, 81).

De esta manera, por tanto, hemos desentrañado qué significaba para los egipcios el esquema iconográfico presente en Pozo Moro. Sin embargo, metodológicamente sería erróneo extrapolar directamente dicho significado entre dos culturas tan tremendamente distintas y tan lejanas cronológica y geográficamente como la egipcia y la ibérica. A estas alturas del desarrollo de la investigación, debemos plantearnos la posibilidad de que los iberos pudieron reinterpretar este concepto religioso-cosmogónico egipcio, matizándolo o incluso transformándolo en un grado que resulta difícil precisar. Sin embargo, si fuéramos capaces de rastrear la pista de este esquema iconográfico a lo largo del Mediterráneo para determinar cómo pudo llegar a tierras peninsulares, podremos hacernos quizás una idea de lo que el mismo pudo significar para los habitantes del sureste meseteño prerromano.

Y para identificar a los navegantes que pudieron cruzar el Mediterráneo y conectar culturalmente dos regiones tan distantes como Egipto y la Península Ibérica, lo más lógico e inmediato es pensar en los fenicios. Máxime dado que unas páginas atrás hemos identificado a éstos como los responsables de haber llevado también hasta el sureste meseteño las influencias plásticas que se perciben en Pozo Moro. La cuestión que hemos de plantearnos, por tanto, es la siguiente: ¿pudieron asumir o reinterpretar los fenicios de alguna manera el esquema del doble león-*Aker* y adaptarlo a sus estructuras ideológicas? O lo que es lo mismo: ¿es posible que, en determinados elementos de la cultura

material fenicia, detrás de un significante de raíz próximo-oriental se escondan significados de «procedencia» egipcia?

Aunque siempre debemos tener presente el mecanismo de la *interpretatio*, ya es generalmente aceptada una respuesta afirmativa para la segunda de las cuestiones arriba planteadas. El tema todavía está poco estudiado (Almagro, 1993, 16), pero parece evidente que el contacto entre la franja sirio-palestina y el Valle del Nilo fue tan intenso y prolongado⁹ que los intercambios culturales fueron incontables en ambas direcciones.

Por lo que respecta a la primera de las cuestiones que acabamos de reseñar, en el registro material fenicio encontramos un gran número de estatuillas de divinidades entronizadas flanqueadas por leones y esfinges. De entre ellas sobresalen por su frecuencia las relativas a Astarté, razón por la cual el profesor J. M. Blázquez (2004) determina que la esfinge se puede contar entre los atributos de la diosa. Más recientemente, M. Almagro y M. Torres (2006, 75) han determinado que las sirenas flanqueando el trono divino tendrían idéntico significado que los leones y las esfinges como atributo de la diosa fenicia. Sin embargo, en nuestra opinión el hecho de que también aparezcan esfinges y leones acompañando a otras divinidades parece sugerir otro tipo de respuesta: en realidad la pareja de esfinges o de sirenas, al igual que hemos observado que sucedía con los leones, conforman el marco en el que tiene lugar la epifanía de la divinidad.

Así pues, aunque quizás se pueda identificar al león o a la esfinge como uno de los atributos habituales de diversos dioses (Belén y Marín, 2002, 170. Keel y Uehlinger, 2001, 192), en este caso la aparición de estas parejas de animales dentro del esquema iconográfico de la divinidad sedente nos está transmitiendo información a un segundo nivel, al que únicamente tendrían acceso quienes conocieran el significado último de dicho esquema, esquema que no es sino la «interpretación» fenicia del signo *Aker*.

Otro tanto se podría decir de otros elementos de la cultura material fenicia, que aunque menos frecuentes, reproducen el esquema que denominamos *Aker* de una manera más elocuente. Así por ejemplo, ya entre los cilindros-sello de Ugarit encontramos casos en los que dos leones echados y dándose mutuamente la espalda flanquean a una divinidad o incluso al árbol de la vida, como el caso del sello RS 5089 (según la nomenclatura de Schaeffer-Forrer, 1983, 16), en el que una divinidad femenina surge del lomo de dos leones colocados se-



Figura 11: Cilindro-sello de Ugarit. Fuente: Schaeffer-Forrer, 1983, 16.

gún el esquema que estamos analizando (Fig. 11). En muchos casos, se ha interpretado (y quizás no sin razón) que dichos leones se asociaban a la divinidad o al árbol de la vida para protegerlos, pero el hecho de que aparezcan sentados o tumbados, en nuestra opinión y aun sin negar lo anterior, sugiere un segundo nivel de significado: pudiera ser que se les haya representado de esta manera como protectores, pero al mismo tiempo formando el marco propicio para la aparición de un elemento de origen divino. Es en este «horizonte» de leones en el que preferentemente los hombres pueden vislumbrar a la divinidad.

De una manera aún más explícita se nos muestra el esquema iconográfico estudiado en el basamento del templo neohitita de Ain Dara (Kunulua), datado en el siglo X a.C, en el que aparecen en sendos sillares yuxtapuestos un león y una esfinge dándose mutuamente la espalda (Fig. 12). Dada su localización en el conjunto arquitectónico, lo que aparece sobre sus lomos no es la imagen de una divinidad, sino el templo mismo, pues los leones constituyen el basamento sobre el que se apoya la construcción.

Ya en el interior de Oriente Próximo (lo que nos indica el alcance de la difusión de este símbolo) nos encontramos en el siglo VIII a.C. en Nimrud con una placa de marfil en cuya parte principal aparecen dos grifos con alas levantadas y mirando a direcciones opuestas, en tanto que una roseta, en clara alusión a la divinidad (Tortosa, 1996, 182), surge entre ambos (Fig. 13)¹⁰.

Por lo que respecta al mundo fenicio colonial, podemos observar cómo el esquema iconográfico al que nos estamos refiriendo se va difundiendo por el Mediterráneo a medida que los fenicios, su simbología y su cultura material, hacen lo propio. Así, en el siglo VII a.C. encontramos en la tumba 79 de Salamina un bocado de bronce en el que se representan dos leones echados mirando en direcciones opuestas, en tanto que

9. El comercio de Biblos con Egipto está bien atestiguado por un sinnúmero de fuentes, y toda la franja sirio-palestina constituyó un protectorado egipcio durante siglos. Además, la presencia de fenicios viviendo de manera estable en Egipto ha sido suficientemente demostrada.

10. Para una reflexión sobre las ambigüedades inherentes al término «roseta», véase Tortosa, 2003, 168.



Figura 12: Basamento del templo de Ain Dara (Kunulua, Siria). Fuente: Prada, 1992, fig. CXXII.



Figura 13: Placa de marfil de Nimrud. Fuente: Moscati, 1988, 515.

una divinidad femenina aparece entre sus lomos (Fig. 14). Datado en el siglo siguiente, y también procedente de Chipre, encontramos un capitel en el que aparecen dos leones echados dándose mutuamente la espalda (Fig. 15), sin que en este caso sepamos a qué epifanía aludía el esquema. De procedencia desconocida, pero datada en el siglo V a.C. y con una plástica inequívocamente fenicia, se conserva en el Museo del Louvre una plaquita de terracota en la que se representa una escena de ofrendas a una diosa en el interior de un templo, escena que aparece rematada en su parte superior por dos pequeños registros: el inferior con un disco solar alado con dos *uraei*, y el segundo con dos leones echados que miran en direcciones opuestas, entre los que nace nuevamente una palmeta, posiblemente una nueva representación del árbol de la vida (Fig. 16). Finalmente, en el mundo púnico encontramos este mismo esquema



Figura 14: Bocado en bronce proveniente de la tumba 79 de Salamina. Museo de Nicosia. Fuente: Karageorghis, 1988, 159.



Figura 15: Capitel rematado por dos leones sedentes. Limasol Museum. Fuente: Prada, 1992, fig. XLVI.

iconográfico de parejas de leones echados dándose la espalda en los monumentos turriformes (Fig. 17), si bien de ellos, por su estrecha relación con el conjunto monumental de Pozo Moro, hablaremos detenidamente más adelante.

Así pues, y tras este somero recorrido por la cultura material fenicia, estamos en disposición de defender que el esquema iconográfico al que estamos haciendo referencia fue asumido por los fenicios, a bordo de cuyas naves se difundió por buena parte del Mediterráneo.



Figura 16: Plaqueta de terracota con escena de culto. Museo del Louvre. Fuente: Ribichini, 1988, 117.

neo. Resta sin embargo por dilucidar qué significado tenía para ellos la representación de dos leones, grifos o esfinges echados mirando en direcciones opuestas, ya que, tal y como hemos afirmado anteriormente, sería metodológicamente incorrecto asumir directamente que las gentes fenicias importaron de Egipto el significado junto con el significante, pues es posible que lo reinterpretaran según sus propios patrones culturales. Una idea de cualquier tipo, pero en mayor medida aún si se trata de un concepto religioso, puede no transverse sin más entre gentes de distinta ideología, distinta cultura y, consecuentemente, distinta mentalidad, sino que puede ser adaptada al paradigma cultural vigente en cada sociedad.

En cualquier caso, y pese a todo lo dicho anteriormente, coincidimos con el profesor J. Padró (2004, 306) en que un cierto conocimiento del significado original de estos signos egipcios sí que debió trascender al mundo fenicio. Entre otras cosas, como dice dicho historiador, porque el comerciante que se dedicara a vender entre los fenicios los amuletos con estos símbolos que previamente había adquirido en Egipto sería el primer interesado en enterarse de qué propiedades má-

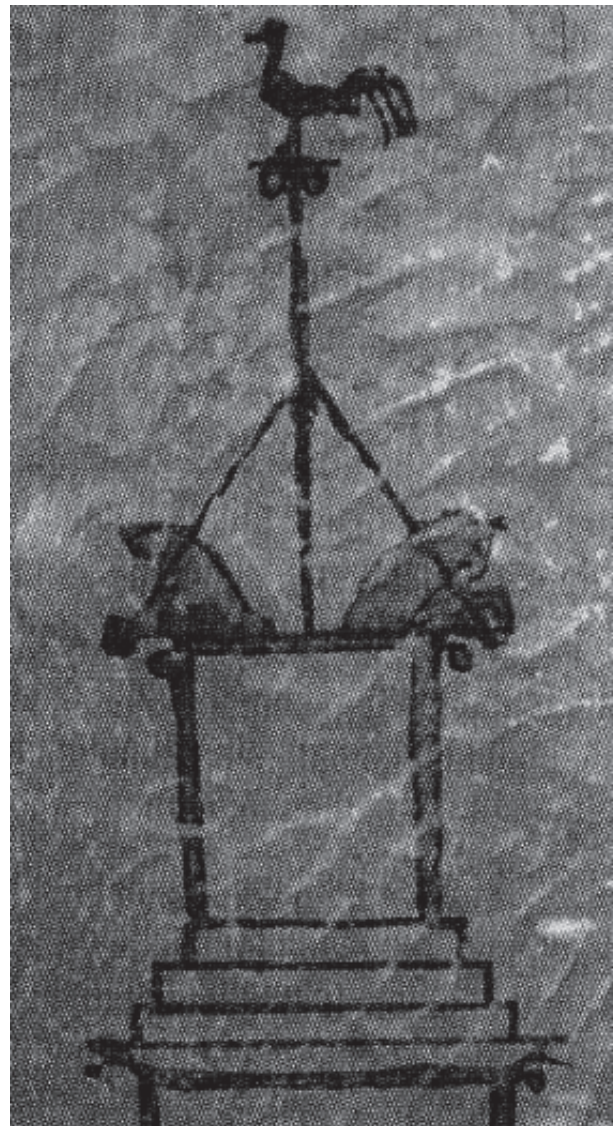


Figura 17: Monumento turriforme pintado en el *hanout* H2/84 de Djebel Zabouj. Fuente: López Pardo, 2006, 213.

gicas tenían, o a qué realidades divinas estaban haciendo referencia. Ciertamente, sólo una elite social tendría acceso al conocimiento profundo de las complicadas ideas representadas por estos símbolos pero, como también afirma el propio Padró en otro texto, tampoco parece probable que la mayor parte de los mismos egipcios tuvieran un amplio acceso a las complejidades de su propia religión (Padró, 1997, 95). Acceso éste que, por lo demás, tampoco era necesario para comprender que el símbolo *Aker* estaba conectado con la idea de la resurrección, y que por tanto era beneficioso para el ser humano.

En consecuencia, defenderemos que, si bien parece complicado el afirmar que los fenicios aprehendieron el concepto egipcio del *Aker*, el hecho de que plasmaran frecuentemente este esquema iconográfico

en su plástica parece indicar que sí que accedieron a su significado, reinterpretándolo convenientemente para adaptarlo a su mentalidad y religión. De hecho, y como hemos observado en los ejemplos expuestos anteriormente, en todos los casos menos en uno entre los leones opuestos encontramos alguna alusión a la divinidad, cuando no se representa a la divinidad misma. Es decir, que también en el mundo fenicio los leones constituían un excelente marco para que se produjera la epifanía divina.

Más complicado sería el asegurar que también en el mundo fenicio la pareja de leones echados y mirando en direcciones opuestas se relaciona con la idea del renacimiento y con el astro solar. Aunque conviene no perder de vista estos conceptos, pues volveremos sobre ellos más adelante.

Resta ya, únicamente, dar el último paso en nuestras pesquisas iconográficas: tratar de aislar en la plástica ibérica el esquema iconográfico que en origen correspondió al símbolo *Aker*, y que hemos comprobado que fue exportado por los fenicios a los diversos contextos en los que éstos estuvieron presentes. Si, como hemos apuntado, el concepto que se escondía tras este esquema iconográfico varió y se vio muy matizado al adaptarse a la mentalidad fenicia, es de esperar que cuando nuevamente fuera reinterpretado por los iberos su significado se transformara nuevamente, de modo que a primera vista difícilmente podremos precisar cuál fue el significado de este signo para los iberos, y únicamente podremos acercarnos a averiguarlo a través de métodos indirectos. Por otra parte, si, tal y como vimos, la plástica fenicia adaptó el esquema iconográfico egipcio a sus propias tendencias, dificultando para nosotros el reconocimiento del mismo, es de esperar que los obstáculos que encontraremos para aislar este esquema dentro de la plástica ibérica serán aún mayores. Pese a todo ello, sin embargo, pensamos que podremos llegar a reconocer el esquema iconográfico que en origen correspondió al símbolo *Aker* dentro de la cultura material peninsular, y que ello nos reportará una valiosa información que complete nuestro conocimiento sobre la ideología ibérica y que nos ayude a interpretar cada vez mejor el conjunto monumental de Pozo Moro.

Así pues, dentro de la cultura material orientalizante, merece la pena comenzar comentando la iconografía presente en la llamada «Bandeja de El Gandul». En ella, como señala el profesor R. Olmos (e.p.), no se refleja sino una cosmogonía, dentro de la cual vienen representadas las distintas categorías de seres y espacios. En el registro más excéntrico, dos teorías de leones y esfinges aparecen flanqueando una gran palmeta y lo que parece ser un vaso *a chardon* (aunque también podría ser una flor) alada. Al vaso/flor parece concedérsele una mayor importancia, ya que tres de los cuatro

leones parecen desfilar hacia ella, en tanto que sólo uno mira hacia la palmeta, proporción que se repite en el caso de las esfinges, desigualdad que no puede ser casual pues rompe la simetría de la bandeja. En cualquier caso, lo que a nosotros nos interesa es que entre los dos leones que aparecen dándose la espalda brota un elemento vegetal, igual a la gran palmeta citada pero a menor tamaño, en tanto que entre las dos esfinges que se dan la espalda podemos observar que aparece un vegetal similar pero aún en trance de florecer (Fig. 18). Si, como ya se ha señalado páginas atrás, la palmeta se entiende desde la plástica oriental y orientalizante como un sinónimo del árbol de la vida, y por tanto como metonimia de la divinidad fecundadora, lo que nos aparece representado en el registro excéntrico de la bandeja de El Gandul son un grupo de leones y un grupo de esfinges que, al mismo tiempo, están actuando como guardianes de la divinidad y como propiciadores de su epifanía. Doble función ésta que ya encontramos en Egipto o en los cilindros-sello de Ugarit, y de la que sin duda volveremos a hablar más adelante. Y doble función ésta que también podría ser aplicable, por ejemplo, a los leones o esfinges que flanquean los tronos de las damas sedentes que también aparecen en el mundo ibérico, imitando o readaptando un esquema que como vimos presenta raíces orientales.

Pero quizás el ejemplo más evidente de la adopción en el mundo ibérico del símbolo que nos interesa venga dado por el Jarro de Valdegamas, en cuyo borde se representó la cabeza de una mujer (posiblemente una divinidad) que surge entre los cuartos traseros de una pareja de leones, que fueron modelados en actitud sedente apoyados sobre el borde del propio jarro y mirando uno hacia cada lado del recipiente (Fig. 19).

Quizás esta imagen pueda ponerse en relación con las distintas representaciones de *potnia theron* y *despothes theron* que se han documentado en el arte ibérico¹¹, pero en nuestra opinión entre ellas y la divinidad del Jarro de Valdegamas hay una diferencia esencial: en el jarro, la diosa no aparece sujetando o ejerciendo ningún tipo de fuerza sobre las bestias. De hecho, sólo se representa la cabeza de la divinidad, que surge del cuerpo del jarro de una manera similar a las diosas cuya cabeza parece brotar de la tierra en las cerámicas ilicitanas, y que tal y como demuestra R. Ramos Fernández (1990) aluden a episodios epifánicos en los que la divinidad se muestra en el mundo de los mortales «surgiendo» de la tierra procedente del Más Allá. En nuestra opinión, la diosa del Jarro de Valdegamas se

11. Por poner tan sólo un ejemplo, entre los restos del ajuar que apareció bajo el monumento turriorme de Pozo Moro se encontró un fragmento de jarra de bronce en el que se representa un joven sujetando lo que probablemente serían los rabos de dos leones.

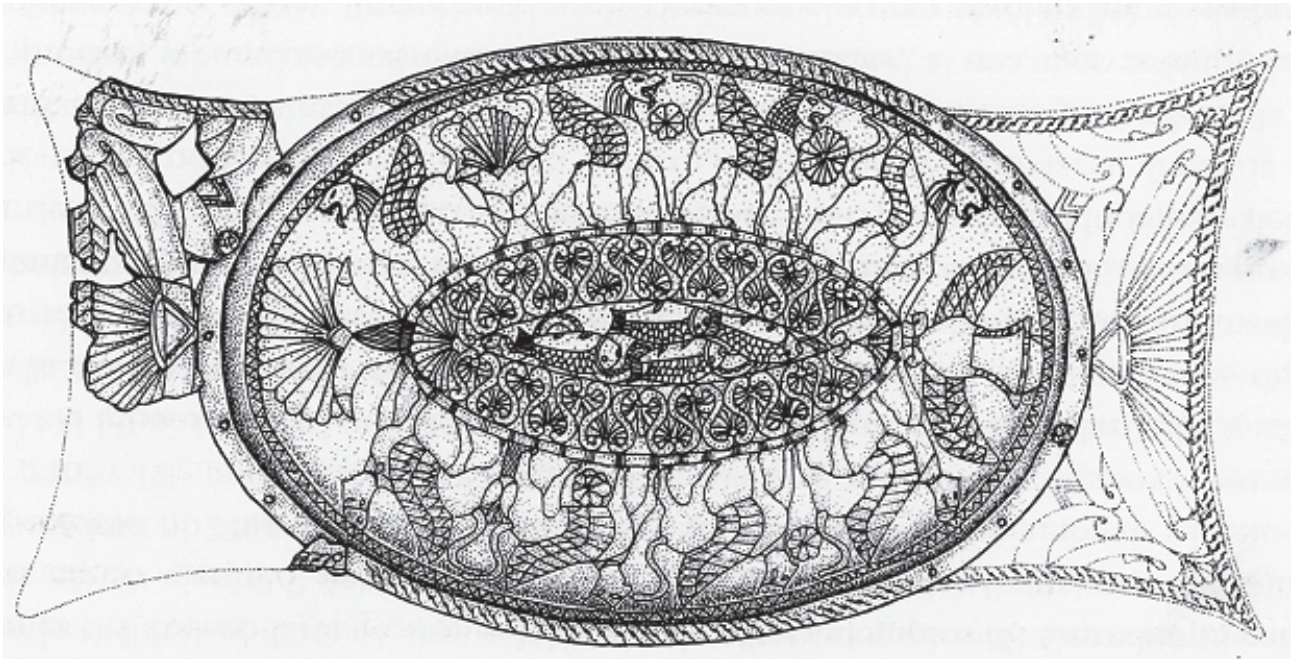


Figura 18: Bandeja de El Gandul. Fuente: Olmos, 2003, 45.



Figura 19: Jarro de Valdegamas. Fuente: Olmos, 2003, 42.

trata por tanto de una divinidad que no ejerce un dominio sobre las fuerzas de la naturaleza, sino que más bien se asoma a este mundo utilizando para ello el espacio u horizonte proporcionado por dos leones, los cuales están posibilitando el contacto entre ambos mundos y al mismo tiempo están protegiendo el umbral entre ambas esferas y a la diosa que en él se encuentra.

Es de reseñar que el esquema iconográfico del Jarro de Valdegamas (la cabeza de una diosa que brota de la tierra, flanqueada por dos leones echados y dándose la espalda mutuamente) está presente en otros jarros y recipientes procedentes del ámbito orientalizante, como es el caso de un jarro etrusco conservado en el British Museum o una hidria griega presente en el Museo del Louvre (Jiménez, 2002, 57).

De admitir estas interpretaciones como ciertas, habremos de coincidir en que el esquema iconográfico de origen egipcio que estamos estudiando se transmitió

(experimentando gran número de transformaciones) hasta los primeros tiempos de la época ibérica. Lamentablemente, los restos materiales muebles figurativos que se han conservado de este periodo son escasos. Y por lo que respecta a las estatuas en piedra, en la mayor parte de los casos han llegado hasta nosotros de una manera muy fragmentada, y casi siempre desprovistas de un contexto arqueológico, lo que prácticamente nos impide determinar de qué esquema iconográfico formaban parte.

Sí que podemos señalar, sin embargo, que dentro de la estatuaría ibérica de esta primera época encontramos una tendencia acusada, según la cual en un número significativo de ocasiones las estatuas de leones o esfinges son halladas formando parejas dentro del yacimiento. Éste es el caso, por poner tan sólo unos ejemplos, de El Macalón (donde aparecieron cuatro esfinges), El Cigarralejo (en el que se encontraron seis felinos), Cabezo Lucero (donde fueron hallados dos leones), El Salobral (donde salieron a la luz una esfinge y un fragmento de otra), Agost (donde hicieron lo propio otra pareja de esfinges), Bancal de Cucos (en el que se encontraron una nueva pareja de esfinges) y Alarcos (yacimiento en el que fueron halladas otras dos esfinges) (Izquierdo, 1999:414-415. Blech y Ruano, 1999, 596. Castello, 1994, 150 y 156. Sanz y López, 1994, 208-209). Pudiera ser que muchos de estos ejemplos correspondieran simplemente a esculturas procedentes de varios pilares-estela pertenecientes a un mismo grupo gentilicio, a un mismo taller o a la elite social de una misma ciudad (Chapa, 1996, 243), o nos podríamos encontrar

en algunas ocasiones también ante parejas de leones situados a la entrada de santuarios, como en el caso de El Pajarillo¹² (Ruiz Rodríguez y Sánchez, 2003, 147); pero el hecho de que en algunos casos los fragmentos que han llegado hasta nosotros nos demuestren que se trataba de esculturas iguales y que fueron fabricadas para ser observadas cada una desde un flanco nos hace pensar que, al menos en determinados casos, estas esculturas formaban parte del esquema iconográfico cuya pista estamos siguiendo.

En conclusión, podemos afirmar que el esquema iconográfico que en origen se vinculó con el concepto *Aker* gozó de una cierta difusión también entre los iberos, plasmándose en su cultura material mueble pero también en las estatuas que encontramos en las necrópolis ibéricas formando parte de monumentos funerarios como el de Pozo Moro. Lo cual viene a corroborar una de nuestras hipótesis de partida: que posiblemente los leones del conjunto monumental de Pozo Moro hayan de ser observados de perfil, y que su posición en la torre esté haciendo referencia a este símbolo.

La cuestión de qué quería decir la pareja de leones o esfinges sedentes que se dan la espalda mutuamente dentro del mundo ibero es, como siempre, más complicada de resolver. Pero, al igual que sucedía entre los fenicios, tanto en la bandeja de El Gandul como en la Jarra de Valdegamas nos encontramos con que entre los felinos aparece una divinidad o una referencia a ésta, lo que nos informa de que para los iberos estas parejas de leones y esfinges aún constituían el contexto ideal para que tuvieran lugar las epifanías divinas. Lo cual, como veremos más adelante, debe tener su constatación también en la estatuaria, aunque por la fragmentación y la falta de contexto de las diferentes esculturas sobre las que hemos de trabajar nos sea más difícil verificarlo.

Así pues, es posible, como acabamos de decir, que los leones de Pozo Moro, a pesar de sus rasgos marcadamente influenciados por la plástica neohitita, estén haciendo alusión a un concepto de origen egipcio. Algo que en realidad no debe parecernos chocante, ya que si por algo se caracteriza la cultura fenicia es por su eclecticismo, y ello es aplicable también a los llamados «contextos orientalizantes» que se muestran altamente influidos por aquélla.

De hecho, éste no fue el único elemento egipcio presente en Pozo Moro. Desde un principio, M. Almagro (1978, 258) identificó como de tradición egipcia la gola que remata cada uno de los cuerpos del monumento. Y pocos símbolos habrá más característicamente egipcios que las pirámides, que remataban muchos de

los monumentos turriformes conocidos (Prados, 2006, 15), y que también harían lo propio con el de Pozo Moro. F. López Pardo (2006, 169) ha observado que una parte de la escena del banquete reproduce fielmente un pasaje del Libro de las Puertas. Finalmente, M. J. López Grande y J. Trello (2000, 338-340) aseguran que el esquema iconográfico de la diosa alada (presente en uno de los paneles relivarios de Pozo Moro) fue tomado por los fenicios de los egipcios¹³. En cualquier caso, el peinado hathórico de la diosa es inequívocamente procedente del Valle del Nilo.

Una vez determinado de dónde proviene el esquema iconográfico que estamos analizando, llega el momento de que profundicemos también sobre qué pudo significar éste para las gentes que construyeron los monumentos turriformes, para lo cual, dados los problemas que hemos comentado repetidamente en las últimas páginas en torno al mecanismo de la *interpretatio*, utilizaremos un método indirecto, basado en el estudio de los propios monumentos turriformes hispanos y norteafricanos, en tanto en cuanto éstos constituyen unos conjuntos iconográficos cerrados, por lo que cualquiera de sus partes (en este caso, incluido el símbolo *Aker*) deben estar en relación con el resto.

Unas páginas atrás, señalábamos que podíamos afirmar con bastante certeza que, pese a las sucesivas reinterpretaciones del símbolo *Aker*, la pareja de leones seguía constituyendo el lugar más apropiado para que se produjera la epifanía divina, en tanto que los leones seguían estando encargados de proteger tanto a la divinidad que se aparece como a la puerta a través de la cual se produce dicha aparición. Pero también afirmábamos que, con los datos reflejados hasta el momento, resultaba complicado defender que las connotaciones solares y aquéllas referidas a la resurrección se mantenían operativas tras este esquema iconográfico.

El estudio de los monumentos turriformes, sin embargo, puede arrojar una nueva luz sobre esta última cuestión. Así, los últimos estudios de conjunto sobre este tipo de torres han determinado que en ellos la ideología solar está muy presente¹⁴: en un vaso ritual de Sidón y en una estela de Kef ben Fredji incluso se representa explícitamente la relación entre los monu-

12. Que citamos aquí por ser uno de los pocos ejemplos en los que se puede reconstruir el contexto arqueológico de las diferentes esculturas con suficiente fiabilidad.

13. Por el momento, sin embargo, no nos parece que esta afirmación esté lo suficientemente documentada, pues si bien es verdad que en la iconografía egipcia encontramos diosas aladas desde muy pronto, otro tanto sucede con la plástica mesopotámica; y aunque los fenicios se vieran muy influidos por la cultura egipcia, no debemos olvidar que su religión se nutre básicamente de la que nació en Oriente Próximo.

14. Como de hecho lo estuvo en general en la ideología fenicia occidental, tal y como se puede comprobar con un rápido repaso a la numismática de las diferentes ciudades fenicio-púnicas del Extremo Occidente Mediterráneo: Mora, 2005.

mentos turriformes y el sol (López Pardo, 2006, 207). Las pirámides, al igual que sucedía en la cultura egipcia, entre los fenicios también constituían símbolos solares de primer orden, y muchas de ellas se podían encontrar rematando monumentos turriformes (Prados, 2006, 15). Finalmente, y al igual que sucedió con una proporción significativa de santuarios y necrópolis ibéricos (Esteban, 2002), muchos monumentos turriformes se construyeron atendiendo a una precisa orientación astronómica relativa al sol, como de hecho fue el caso de Pozo Moro, que se orientó hacia la salida del sol en el solsticio de invierno (López Pardo, 2006, 211). Así pues, si todo en los monumentos turriformes parecía tener connotaciones solares, podemos pensar igualmente que la pareja de leones del antiguo símbolo *Aker* igualmente seguía manteniendo este significado.

Por lo que respecta a las connotaciones del símbolo *Aker* relativas a la resurrección, quizás igualmente se mantuvieron hasta época ibérica y cartaginesa, ya que en muchos monumentos turriformes todo el programa iconográfico nos está hablando de viajes psicopompos y de la victoria del difunto sobre la muerte (Prados, 2005, 644).

Finalmente, la conexión que existía en el mundo egipcio entre la pareja de leones echados y concepto de puerta está presente también, de forma evidente, en los monumentos turriformes. La presencia en la decoración de muchos de ellos de falsas puertas, como en Dougga, Siga o el monumento B de Sabratha (Prados, 2008, 223), ha sugerido a algunos autores como F. López Pardo (2006, 215) que, en el imaginario de las gentes que construyeron estos monumentos, las torres podrían actuar como puertas al Más Allá. En este sentido, el esquema iconográfico de la pareja de leones tumbados tendría en los monumentos turriformes un significado similar que las falsas puertas (como sucedía en el Antiguo Egipto, en el que falsas puertas y parejas de leones echados tenían exactamente el mismo significado: Capriotti, 2008, 2), lo que refrendaría la idea de que las torres funcionaban como puertas. Un ejemplo paradigmático de la relación entre puertas y leones en los monumentos turriformes la hallamos en el monumento B de Sabratha (Prados, 2008, 145), que según la reconstrucción comúnmente aceptada constaría de tres puertas falsas, cada una de las cuales estaría rematada por una pareja de leones echados y mirando en direcciones divergentes.

Así, ya a estas alturas podemos afirmar que la posición de los leones dentro del conjunto monumental de Pozo Moro, y de los monumentos turriformes en general, nos está remitiendo al esquema iconográfico que en origen se denominó *Aker*, y que en su transmisión desde Egipto al extremo occidente mediterráneo se vio reinterpretado sucesivamente, pero cuyo signifi-

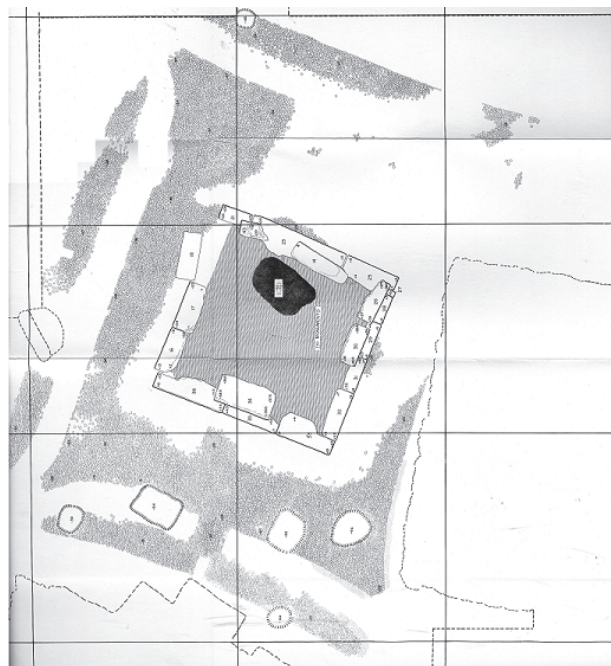


Figura 20: Planta del conjunto monumental de Pozo Moro. Fuente: Almagro, 1983, fig. 6.

ficado profundo parece haberse mantenido, al menos parcialmente.

Como hemos dicho ya en alguna ocasión, en los monumentos turriformes toda la iconografía nos está remitiendo a un único mensaje complejo, de tal manera que cada parte debe ser articulable con el todo. Ya hemos resuelto (o al menos, así lo creemos) el por qué de la posición relativa de ambas parejas de leones en Pozo Moro, a saber, sedentes y dándose la espalda mutuamente dos a dos. Resta por plantearnos una vez más una última cuestión, que nos ha acompañado desde las primeras páginas de este trabajo: ¿por qué los leones de Pozo Moro se sitúan en este punto del monumento turriforme, y no en cualquier otro?

Cuestión ésta a la que de hecho es posible responder mediante otra pregunta: ¿y dónde está la diosa? Porque, como hemos visto a lo largo de las anteriores páginas, los leones que con sus cuerpos forman el horizonte *Aker* constituyen el marco más propicio para la epifanía de la divinidad, y de hecho en la mayor parte de las ocasiones para remarcar este hecho son representados junto a ella. ¿Dónde está la divinidad a la que defienden y cuya aparición facilitan los leones de Pozo Moro?

Para desentrañar esta respuesta, sólo tenemos que atender a otro elemento de la iconografía de Pozo Moro, enormemente importante para su interpretación general, algo que han comprendido todos los autores que han trabajado el tema. Nos estamos refiriendo a la forma de lingote chipriota o *keftiu* que caracteriza el *temenos* del complejo, pavimentado con una superfi-

cie de pequeños guijarros y delimitado por un muro de adobe (Fig. 20).

La iconografía del lingote chipriota alcanzó una gran difusión por el Mediterráneo, y debió ligarse a un importante mensaje simbólico, cuyo significado en buena medida se nos escapa, aunque en estos momentos está en fase de estudio¹⁵. En cualquier caso, estas formas de *keftiu* también están presentes en la Península, donde a diferencia de otros contextos regionales se circunscriben a unos ámbitos muy particulares y bien delimitados. Así, encontramos estas formas en los altares de diversos templos fenicios u orientalizantes, como los de Cancho Roano, Carambolo, Caura... También en elementos de orfebrería cuyo carácter religioso nos parece evidente, como el conocido pectoral del Tesoro del Carambolo. Y finalmente, y ya en contextos algo más tardíos pero más cercanos en el tiempo y en el espacio a Pozo Moro, encontramos también formas de lingotes chipriotas en el túmulo 3 de la necrópolis albaceteña de Los Villares de Hoya Gonzalo (Blánquez, 1993, 88), cuyo difunto fue seguramente divinizado a juzgar por las muestras de estatuaria que esta necrópolis nos ha ofrecido datables precisamente en esta época.

La vinculación entre todos estos lingotes chipriotas es evidente, pero algo más claro se nos presenta su significado si atendemos a las figurillas de *smiting gods*, presentes en Chipre en las que éstos se representan en pie sobre este tipo de lingotes¹⁶. Estatuas de divinidades, altares, vestimentas de sacerdotes y tumbas nos están remitiendo siempre a un mismo concepto: el de la conexión entre la esfera divina y la terrenal. Los dioses aparecen sobre lingotes, pero en los santuarios las ofrendas se depositan también sobre estos lingotes, los sacerdotes se atavían con ellos para officiar sus rituales, y los difuntos pretenden asegurar su tránsito a la otra vida enterrándose en y bajo ellos¹⁷. Los lingotes chipriotas sirven para delimitar un espacio sagrado (Prieto Vilas, 2002, 178), un espacio a través del cual los hombres pueden acercarse al ámbito de los dioses, y las propias divinidades pueden asomarse a la esfera de los mortales.

Este mismo significado es el que reviste el lingote chipriota de Pozo Moro. El *temenos* del conjunto monumental es una ventana a través de la cual la co-

nexión con el otro mundo es posible. Y en mitad de esa conexión surge la torre, entendida por los diversos especialistas como el *nefesh* del difunto¹⁸.

El *nefesh* surge a través del *keftiu*, la puerta a la otra vida. Pero este significado se refuerza con otro en el monumento turriforme de Pozo Moro: y es que el alma del difunto divinizado requiere no sólo de una puerta que conecte su esfera habitual y la de los seres humanos, sino que también necesita un marco apropiado por el que aparecer en este mundo, y unos guardianes que la protejan en el difícil momento del tránsito, instantes en los que se convierte en más vulnerable. Y ésta es la función que cumplen los leones de Pozo Moro. La torre, representación del *nefesh*, surge del *keftiu*, pero al mismo tiempo se eleva sobre el horizonte compuesto por los cuerpos de dos leones. Gracias a todos los elementos arquitectónicos y figurativos, el alma, como el sol, podría abandonar de cuando en cuando el universo de ultratumba y aparecer en el universo de los vivos a voluntad.

Aceptando la hipótesis de F. López Pardo (2006), según la cual los monumentos turriformes (y más en concreto Pozo Moro) actuarían como almarios de toda una comunidad, las dos parejas de leones echados, dos a cada lado para poder ser contemplados desde ambos laterales del monumento, tendría la doble función de proteger la puerta a través de la cual sólo ciertas almas podrían penetrar al Más Allá, y también de propiciar la epifanía de las divinidades (o de los difuntos divinizados) cuando éstas decidieran hacerse presentes en el mundo de los mortales.

Lo cual, sin lugar a dudas, redundaría en beneficio de los descendientes o sucesores del difunto heroizado, que con el recuerdo mítico y, en cierta medida, la «presencia» de su antecesor legendario en este mundo, se verían legitimados en el mantenimiento del poder.

III. A MODO DE CONCLUSIÓN

De esta manera, en nuestra opinión ha quedado ya suficientemente comprobado que una interpretación profunda de los leones de Pozo Moro ha de partir de su observación desde las perspectivas meridional y septentrional. Desde estos ángulos, las respectivas parejas de leones conformarían un esquema iconográfico bien

15. Comunicación verbal de F. Moreno Arrastio.

16. Para la filiación fenicia de estas divinidades chipriotas, véase Negbi, 1976.

17. El profesor J. L. Escacena defiende que los lingotes chipriotas en realidad representan pieles de toro, a través de las cuales estarían haciendo referencia al dios fenicio Baal (Escacena e Izquierdo, 2000), pero en nuestra opinión esta aseveración es demasiado arriesgada, difícilmente aplicable a casos como el de el túmulo de Hoya Gonzalo.

18. El término «*nefesh*» tuvo en la lengua fenicia dos acepciones: alma del difunto, o bien almarío (López Pardo, 2006, 203-206). Tanto si Pozo Moro simbolizaba el alma del difunto, como opina M. Almagro, como si constituía una «torre de las almas», cual es la teoría de F. López Pardo, su relación con el lingote chipriota del *temenos* sería la misma: el alma que es representada apareciendo en este mundo sobre una puerta abierta a la otra vida, o bien el almarío que se construye sobre una de estas puertas para facilitar el tránsito del alma del difunto.

conocido por todo el Mediterráneo, relacionado con la epifanía divina, el renacimiento/resurrección, y con connotaciones solares y astrales. Todo lo cual no hace sino reforzar la ya tradicional interpretación de Pozo Moro como representación del *nefesh* del antepasado heroizado de un determinado grupo gentilicio que trata de consolidar su control del poder local. Tomando en consideración este esquema iconográfico, estaríamos subrayando la idea de Pozo Moro (y de los monumentos turriformes en general) como puertas a través de las cuales las almas podrían entrar y salir de este mundo en dirección al Más Allá, encargándose la pareja de leones de protegerlas en este difícil tránsito.

Sin embargo, es importante reseñar que ni en éste ni en ningún análisis iconográfico debemos dejarnos llevar por los determinismos, muy cómodos pero metodológicamente erróneos. Quizás nuestra interpretación de los leones «de perfil» sea acertada y tras su disposición en el monumento se escondieran en su días las ideas aquí esbozadas, pero lo que no podemos ignorar es que únicamente una minoría de entre las elites ibéricas tendría acceso seguramente a esta compleja ideología. Ni tampoco debemos olvidar que lo primero que se encontraría el visitante que penetrara en el *temenos* de Pozo Moro no sería el esquema iconográfico que estamos estudiando, con los leones de perfil, sino que para acceder a la contemplación de éste habría de doblar alguna de las esquinas del monumento, lo cual significa que debería pasar a escasos centímetros de las fauces amenazantes que los leones proyectaban hacia el exterior de la torre.

Ideas éstas que tomadas en consideración conjuntamente nos sugieren que toda persona que no estuviera convenientemente iniciada en estos conocimientos únicamente se encontraría al entrar al *temenos* sacro con unas bestias apotropaicas. O, dicho de otra manera, los leones sólo funcionarían como horizonte para la epifanía divina ante aquellos hombres y mujeres que tuvieran acceso a los conocimientos necesarios para entenderlo así, pero ejercerían al mismo tiempo su papel de guardianes amenazando a todo aquel que no atesorara dichos conocimientos, carencia que no sería sino un síntoma evidente de que dicha persona no debería haber penetrado en el recinto funerario, cuyo uso posiblemente estaría limitado a los miembros de una dinastía o de una comunidad más o menos restringida.

De este modo, en nuestra opinión la misión de los leones variaría en función de la persona que los percibiera, y también del ángulo desde el que los observara, creándose de esta manera varios niveles de significado distintos, complementarios y superpuestos. Para una comprensión total de los mismos, sería necesario desafiar la amenaza de las fauces de las bestias e internarse en el conjunto monumental. No nos resistimos a poner en relación esta interpretación con la idea que el profe-



Figura 21: Relieve de Osuna. Fuente: Roldán, 1998, 77.

sor R. Olmos apuntó hace unos años en torno a los relieves de Osuna, según la cual para una correcta y completa interpretación de todos los niveles de significado que se escondían detrás de dichos relieves era necesario contemplarlos desde todos los ángulos posibles, es decir, sería necesario desplazarse en torno al monumento (Olmos, 1996a, 30-31) (Fig. 21)¹⁹. Algo que posiblemente sólo podría hacer una minoría social.

Por otra parte, es necesario conectar esta nueva lectura de los leones de Pozo Moro con la interpretación general del conjunto monumental. Así, podríamos plantear como hipótesis de trabajo la posibilidad de que, dentro del friso relivario que recorre las distintas caras de la torre, las principales escenas no serían la oriental y la occidental (algo que implícitamente se ha dado por hecho desde el primer momento), sino más bien la meridional y la septentrional.

Esta hipótesis no tiene una fácil comprobación, debido en parte a su naturaleza pero también por el estado fragmentario en el que nos han llegado la mayor parte

19. Desde una perspectiva frontal de cualquiera de las caras del sillar presentado, nos encontraríamos ante un guerrero solitario en movimiento. Pero si nos desplazamos en torno al sillar y lo contemplamos desde la perspectiva propuesta en la figura, ante nuestros ojos aparecen dos guerreros dispuestos a entrar en combate entre sí.

de los relieves. Sin embargo, si reflexionamos desde esta nueva perspectiva, puede parecer lógico que, dentro de una hipotética historia épica que se nos narrara (o bien de un conjunto de historias épicas, cada una de las cuales representada por un relieve), los momentos principales sean los que aparecen en los paneles meridional y septentrional: la escena en la que el héroe roba el árbol de la vida (prueba de las facultades sobrehumanas del héroe, facultades éstas que le legitimarán a él y a sus descendientes para el gobierno de su pueblo, y que le propiciarán la inmortalidad), y la escena en la que dicho héroe es recompensado a través de la unión sexual con la diosa (a consecuencia de lo cual el hombre se convierte en héroe, y su dinastía, en semidivina: López Pardo, 2006, 97-100).

En el caso de la escena del *dendroforo*, además, la cuestión de los leones tiene una importante implicación. Si aceptamos la lectura en clave egipcia de los mismos, y tenemos en cuenta que el viaje de vuelta del héroe en las tradiciones fenicias se suele producir de oeste a este (López Pardo, 2006, 89), el héroe del panel se estaría desplazando en el mismo del ocaso al amanecer, es decir, estaría atravesando el Inframundo, poblado de monstruos infernales como los que le rodean en el relieve.

Dentro de un análisis estructuralista, estos momentos coincidirían con los denominados por V. Propp (1928) como «K1» («the object of a search is seized by the use of force or cleverness») y «W» («the hero is married and ascends the throne»), dos de las escenas más importantes y frecuentes en toda narración legendaria. De mayor relevancia en el transcurso de la historia, en cualquier caso y desde este punto de vista estructuralista, que la escena del banquete o la de la divinidad sedente²⁰.

Esta hipótesis de trabajo nos servirá para profundizar más en la lectura de los relieves de Pozo Moro, constituyendo quizás una herramienta útil para desenmarañar la información social, religiosa e ideológica que

sin duda aún se esconde tras el friso relivario del monumento y que seguramente todavía sólo hemos sido capaz de descifrar parcialmente.

Finalmente, las anteriores páginas han servido también para aportar alguna idea nueva sobre la interpretación de ciertos elementos de la cultura material ibera que quizás merecería la pena revisar a la luz de esta nueva interpretación. Y asimismo se ha demostrado hasta qué punto la cultura ibera estaba integrada dentro de las corrientes culturales, ideológicas y religiosas mediterráneas.

Jorge García Cardiel
C/ Lago Azul, 19
28905 Getafe
jorge_garcia_cardiel@hotmail.com

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO GORBEA, M. J., 1993: «Influencias egipcias en la iconografía religiosa fenicio púnica de la Península Ibérica», en J. MANGAS y J. ALVAR, *Homenaje a José María Blázquez II*, 15-36, Madrid.
- ALMAGRO GORBEA, M., 1973: «Pozo moro y el origen del arte ibérico», en *XIII Congreso Nacional de Arqueología*, 671-686, Huelva.
- ALMAGRO GORBEA, M., 1978: «Los relieves mitológicos orientalizantes de Pozo Moro», *Trabajos de Prehistoria*, 35, 251-278.
- ALMAGRO GORBEA, M., 1983: «Pozo Moro. El monumento orientalizante, su contexto socio-cultural y sus paralelos en la arquitectura funeraria ibérica», *Madrid Miteilungen*, 24, 177-293.
- ALMAGRO GORBEA, M. y TORRES, M., 2006: «Plástica sirio-fenicia en Occidente. La sirena de Villaricos y el origen de la plástica ibérica», *Madrid Miteilungen*, 47, 59-82.
- ALVAR, J. y MANGAS, J. (eds.), 1993: *Homenaje a José María Blázquez*, Madrid.
- BALBÍN BEHRMANN, R. y BUENO RAMÍREZ, P. (eds.), 1999: *II Congreso de Arqueología Peninsular*, Madrid.
- BELÉN, M. y MARÍN CEBALLOS, M. C., 2002: «Diosas y leones en el periodo orientalizante de la Península Ibérica», *SPAL Revista de Prehistoria y Arqueología*, 11, 169-195.
- BLANCO FREIJEIRO, A., 1981: *Historia del Arte Hispánico I*, 2: *La Antigüedad*, Madrid.
- BLÁNQUEZ PÉREZ, J., 1993: «Primeras aportaciones arqueológicas sobre la cronología de la escultura ibérica», en J. ALVAR y J. MANGAS, (eds.), *Homenaje a José María Blázquez II*, 85-108, Madrid.
- BLÁNQUEZ PÉREZ, J. (ed.), 2003: *Cerámicas orientalizantes del Museo de Cabra*, Cabra.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M., 1975: *Diccionario de las religiones prerromanas de Hispania*, Madrid.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M., 2004: «Astarté entronizada entre esfinges de Puig dels Molins, Ibiza», *Huelva arqueológica*, 20, 115-126.
- BLECH, M. y RUANO, E., 1999: «Un posible taller de esculturas ibéricas, en el poblado fortificado de El Macalón, El

20. La escena del banquete podría encuadrarse dentro de diferentes momentos narrativos de V. Propp (1928), según la interpretación de los diferentes autores. Así, podría tratarse simplemente de una estructura narrativa «D» («the hero is tested, interrogated, attacked, etc., which prepared the way for his receiving either a magical agent or helper») o, si atendemos a la interpretación del profesor Olmos (1996: 106-108) según la cual el cocimiento del héroe refleja un ritual de *apothanatismos*, nos encontraríamos ante una estructura narrativa de tipo F («the hero acquires the use of a magical agent»). Momentos narrativos ambos que, en cualquier caso, son menos importantes para el conjunto que las estructuras «K» y «W». En cuanto a la escena de la divinidad sedente, parece situarse según la mayor parte de las interpretaciones al margen del hilo narrativo del resto de los relieves, por lo que no tiene cabida en este tipo de análisis.

- Nerpio, Albacete», en *Actas del XXV Congreso Nacional de Arqueología*, 594-603, Valencia.
- CAPRIOTTI VITOZZI, G., 2006: «Note sull' interpretatio dell'Egitto nel Medioevo; leoni e sfingi nella Roma medievale», en *Imagines et iura personarum. L'uomo nell'Egitto antico. Tai del IX Convegno Internazionale di egittologia e papirologia*, 43-60, Palermo.
- CAPRIOTTI VITOZZI, G. 2008: «La montagna, la pietra, la porta, l'albero, nell'immaginario egizio», en http://host.uniroma3.it/laboratori/arteconservazione1/doc/Capriotti_Testo.pdf.
- CASTELO RUANO, R., 1994: «Monumentos funerarios ibéricos: interpretación de algunos de los restos arquitectónicos y escultóricos aparecidos en las necrópolis del sureste peninsular», *Revista de Estudios Ibéricos*, 1, 139-171.
- CASTELO RUANO, R., 1995: *Monumentos funerarios del sureste peninsular: elementos y técnicas constructivas*, Madrid.
- CHAPA BRUNET, T., 1980: *La escultura zoomorfa ibérica en piedra*, Madrid.
- CHAPA BRUNET, T., 1985: *La escultura ibérica zoomorfa*, Madrid.
- CHAPA BRUNET, T., 1994: «Algunas reflexiones acerca del origen de la escultura ibérica», *Revista de Estudios Ibéricos*, 1, 43-59.
- CHAPA BRUNET, T., 1996: «La escultura ibérica como elemento delimitador del territorio», en R. OLMOS ROMERA y J.A. SANTOS VELASCO (eds.), *Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura*, 235-247, Madrid.
- CHAPA BRUNET, T., 2007: «Animales protectores en el mundo ibérico», en AA.VV., *Ecos del Mediterráneo; el mundo ibérico y la cultura vetona*, 185-189, Madrid.
- CRESPO ORTIZ DE ZÁRATE, S. y ALONSO ÁVILA, Á. (coords.), *Scripta Antiqua in honores Ángel Montenegro Duque et José María Blázquez Martínez*, Valladolid.
- DELVAUX, L.; WARMENBOL, E., 1991: *Les divins chats d'Egypte*, Leuven.
- DÍES CUSÍ, E. 2001: «La influencia de la arquitectura fenicia en las arquitecturas indígenas de la Península Ibérica (s. VIII-VII)», en D. RUIZ MATA y S. CELESTINO PÉREZ (eds.), *Arquitectura oriental y orientalizante en la Península Ibérica*, 69-122, Madrid.
- ESCAENA CARRASCO, J. L. y IZQUIERDO DE MONTES, R., 2000: «Altars para Baal», *ARYS. Antigüedad: religiones y sociedad*, 3, 14-40.
- ESTEBAN, C., 2002: «Elementos astronómicos en el mundo religioso y funerario ibérico», *Trabajos de Prehistoria*, 2, 81-100.
- GARCÍA RAYA, J., 1999: «Aportaciones coloniales a las creencias funerarias ibéricas», *Espacio, tiempo y forma, Serie II, Historia Antigua*, 12, 291-307.
- GONZÁLEZ PRATS, A. (dir.), 2004: *El mundo funerario. Actas del III Seminario Internacional sobre temas fenicios*, Alicante.
- IZQUIERDO PERAILE, M. I., 1999: «Parejas de esfinges y sirenas en las necrópolis ibéricas: una primera aproximación al tema», en R. BALBÍN BEHRMANN y P. BUENO RAMÍREZ (eds.), *II Congreso de Arqueología Peninsular III*, 413-424, Madrid.
- KARAGEORGHIS, V., 1988: «Cipro», en MOSCATI, Sabatino (ed.), *I fenici*, 152-165, Milán.
- KEEL, O. y UEHLINGER, Ch., 1998: *Göttinnen, Götter und Gottessymbole*. Basilea.
- LÓPEZ GRANDE, M. J. y TRELLO ESPADA, J., 2000: «Pervivencias iconográficas egipcias en las imágenes de damas sagradas del ámbito Fenicio-Púnico», en *II Congreso Internacional del mundo púnico*, 337-352, Cartagena.
- LÓPEZ PARDO, F., 2004: «Humanos en la mesa de los dioses: la escatología fenicia y los frisos de Pozo Moro», en A. GONZÁLEZ PRATS (dir.), *El mundo funerario. Actas del III Seminario Internacional sobre temas fenicios*, 495-538, Alicante.
- LÓPEZ PARDO, F., 2006: *La torre de las almas. Un recorrido por los mitos y creencias del mundo funerario y orientalizante a través del monumento de Pozo Moro*. Anejo X de *Gerión*, Madrid.
- MOSCATI, S., 1988: «Sostrati e adstrati», en MOSCATI, S. (ed.), *I fenici*, Milán, 512-521.
- MOSCATI, S. (ed.), 1988: *I fenici*, Milán.
- NEGBI, O., 1976: *Canaanite gods in metal: an archaeological study of ancient Syro-Palestinian figurines*, Tel Aviv.
- NIZETTE-GODFROID, J., 1972: «Contribution à l'étude de l'influence du lion néo-hittite sur la constitution du type léonin dans l'art grec orientalisant», *L'Antiquité classique*, 41, 6-69.
- OLMOS ROMERA, R. (ed.), 1996: *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica*, Madrid.
- OLMOS ROMERA, R., 1996: «Pozo Moro: ensayos de lectura de un programa escultórico en el temprano mundo ibérico», en R. OLMOS ROMERA (ed.), *Al otro lado del espejo: aproximación a la imagen ibérica*, 99-114, Madrid.
- OLMOS ROMERA, R., 1996 a: «Lecturas modernas y usos ibéricos del arcaísmo mediterráneo», en R. OLMOS ROMERA y P. ROUILLARD (eds.), *Formes archaïques et arts ibériques*, 17-31, Madrid.
- OLMOS ROMERA, R., 2003: «La imagen en la cultura tartésica», en J. BLÁNQUEZ PÉREZ (ed.), *Cerámicas orientalizantes del Museo de Cabra*, 35-55, Cabra.
- OLMOS ROMERA, R., 2004: «El león, guardián del poderoso», en I. IZQUIERDO *et alii*, *Diálogos en el país de los iberos*, 216-217, Madrid.
- OLMOS ROMERA, R., 2005: «Memoria histórica y tradición orientalizante en la iconografía ibérica», en *El periodo orientalizante. Anejos de Archivo Español de Arqueología*, XXXV, t. II:, 1063-1075.
- OLMOS ROMERA, R., e.p.: «El estanque de la diosa. Representaciones de raigambre oriental y mediterránea en la iconografía ibérica», en *Homenaje a Michael Blech. Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*.
- OLMOS ROMERA, R. y ROUILLARD, P. (eds.), 1996: *Formes archaïques et arts ibériques*, Madrid.
- OLMOS ROMERA, R. y SANTOS VELASCO, J. A. (eds.), 1996: *Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura*, Madrid.
- PADRÓ I PARCERISA, J., 1997: «La aportación egipcia a la religión fenicia en Occidente», en *De Oriente a Occidente: los dioses fenicios en las colonias occidentales. XII Jornadas de Arqueología fenicio-púnica*, 91-102, Ibiza.

- PADRÓ I PARCERISA, J., 2004: «La escatología egipcia en el ámbito funerario fenicio-púnico», en A. GONZÁLEZ PRATS, (dir.), 2004, *El mundo funerario. Actas del III Seminario Internacional sobre temas fenicios*, 299-314, Alicante.
- PRADA JUNQUERA, M., 1992: *Animales fantásticos y míticos en el mundo ibérico*, Madrid.
- PRADOS MARTÍNEZ, F., 2005: «La beatitud divina: una ideología oriental clave para el desarrollo de la arquitectura monumental púnica», en *El periodo orientalizante. Anejos de Archivo Español de Arqueología*, XXXV, t. I, 635-649.
- PRADOS MARTÍNEZ, F., 2006: «La iconografía del *nefesh* en la plástica púnica: a propósito de las representaciones del monumento funerario y su significado», *Archivo Español de Arqueología*, 79, 13-28.
- PRADOS MARTÍNEZ, F., 2008: *Arquitectura púnica: los monumentos funerarios*, Anejos de *Archivo Español de Arqueología*, XLIV, Madrid.
- PRIETO VILAS, I., 2000: «El recorrido en torno a la sepultura turriiforme de Pozo Moro y secuencia narrativa de sus relieves: algunas propuestas», *Espacio, tiempo y forma, Serie II, Historia Antigua*, 13, 325-356.
- PRIETO VILAS, I., 2002: «¿Apropiación o pervivencia? El empleo de la simbología orientalizante en el Ibérico Antiguo», en S. CRESPO ORTIZ DE ZÁRATE y Á. ALONSO ÁVILA (coords.), *Scripta Antiqua in honorem Ángel Montenegro Duque et José María Blázquez Martínez*, 169-182, Valladolid.
- PROPP, V., 1928: *Morphology of the folk tale*, California.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R., 1990: «Ritos de tránsito: sus representaciones en la cerámica ibérica», *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 5-6.
- RAMOS FERNÁNDEZ, R., 2005: «León ibérico de Elche», *Verdolay*, 9, 121-126.
- RIBICHINI, S., 1988: «Le credenze e la vita religiosa», en S. MOSCATI (ed.), *I fenici*, 104-125, Milán.
- ROLDÁN, L., 1998: «Elementos artísticos y culturales en la etapa final de la cultura ibérica», *Revista de Estudios Ibéricos* 3, 71-107.
- RUIZ RODRÍGUEZ, A. y SÁNCHEZ, A., 2003: «La cultura de los espacios y los animales entre los príncipes iberos del Sur», en T. TORTOSA ROCAMORA y J.A. SANTOS (eds.), *Arqueología e iconografía; indagar en las imágenes*, 137-154, Roma.
- SANZ GAMO, R. y LÓPEZ PRECIOSO, F. J., 1994: «Las necrópolis ibéricas de Albacete: nuevas aportaciones al catálogo de escultura funeraria», *Revista de Estudios Ibéricos*, 1, 203-246.
- SCHAEFFER-FORRER, C. F.-A., 1983: *Corpus des cylindres-sceaux de Ras Shamra-Ugarit et d'Enkomi-Alasia*, París.
- TORTOSA ROCAMORA, T., 1996: «Los signos vegetales en la cerámica ibérica de la zona alicantina», en R. OLMOS ROMERA y J. A. SANTOS VELASCO (eds.), *Iconografía ibérica, iconografía itálica: propuestas de interpretación y lectura*, 177-191, Madrid.
- TORTOSA ROCAMORA, T., 2003: «Algunas reflexiones sobre la iconografía de la cerámica ibérica en época helenística», en T. TORTOSA ROCAMORA y J.A. SANTOS. (eds.), *Arqueología e iconografía; indagar en las imágenes*, 167-180, Roma.
- TORTOSA ROCAMORA, T. y SANTOS VELASCO, J. A. (eds.), 2003: *Arqueología e iconografía; indagar en las imágenes*, Roma.
- VAQUERIZO GIL, D. 1994: «Muerte y escultura ibérica en la provincia de Córdoba. A modo de síntesis», *Revista de Estudios Ibéricos*, 1, 247-289.
- VEZZANI, I., 2005: «I guardiani del tempio: leoni e sfingi custodi del sacro», *Aegyptus*, 1-2, 199-218.
- WILKINSON, R. H., 2004: *Cómo leer el arte egipcio. Guía de jeroglíficos del Antiguo Egipto*, Barcelona.